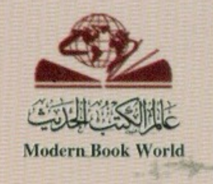
الأسلوبية

وخصائص اللغة الشعرية

الدكتور
مسعود بودوخة
أستاذ اللغويات بجامعة سطيف - الجزائر



الأسلوبية

وخصائص اللغة الشعرية



الدكتور

مسعود بودوخة

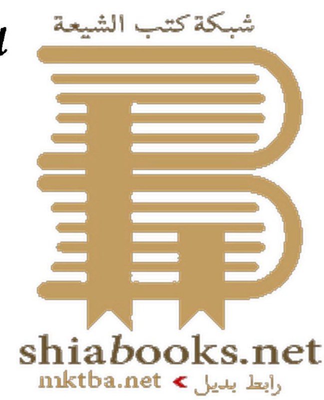
أستاذ اللغويات بجامعة سطيف - الجزائر

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2011



shiabooks.net
mktba.net رابط بديل

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

2011-1432

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2010/6/2097)

414
بودخة، مسعود
الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية / مسعود بودخة - إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.
( ) ص
ر. إ.: (2010/6/2097)
الواصفات: / البلاغة العربية // اللغة العربية /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك: ISBN 978-9957-70-375-2

Copyright ©
All rights reserved



عالم الكتب الحديث
Modern Book World
للنشر والتوزيع
إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي
تلفون: (00962 -27272272) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 00962 -27269909
صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)
البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com
الموقع الالكتروني: www.almalkotob.com

الفرع الثاني
جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن- العبدلي- عمان- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت
روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961 فاكس: 475905 1 00961

الإهداء

إلى أوَلَادَي

جابر بهاء الدين

وعبد المجيب

وجواد

فهرس الموضوعات

توطئة

قد يختلف الباحثون حول البلاغة القديمة وتاريخها ومنهجها، ولكنهم يجمعون على تأكيد الطابع الجمالي لهذه البلاغة، وأن أول معاني كلمة البلاغة نفسها هو جمال الكلام، ثم تعقبه معان أخر كالإقناع[(1)]، والتأثير[(2)]. غير أنا يمكن أن نجمل هدف البلاغة القديمة في التأثير، وهذا التأثير نوعان؛ تأثير جمالي وجداني، يستهدف الإثارة الجمالية، وتأثير إقناعي طابعه عقلي وغايته الإقناع، وإن لم يكن الفصل بين هذين النوعين من التأثير ممكنا في جميع الأحوال؛ إذ لا يخلو الكلام المقنع الساطع الحجة من جمال ما، كما أننا لا نستطيع أن نفصل بدقة بين الأدوات البلاغية، ذات الهدف الإقناعي، وبين الأدوات الجمالية الخالصة.

ويؤكد باحثون الطابع الجمالي للبلاغة القديمة من خلال ما لاحظوه من أنها «كانت تقابل علم القواعد الذي كان يعرض على أنه طريقة ضمان الاستعمال الصحيح للغة من أجل غاية اتصالية»[(3)]، أما البلاغة فكانت تمثل الصفة الجمالية للخطاب، معتمدة على مجموعة من أدوات التحسين، حتى تتجنب السأم أو اللامبالاة عند مستقبل الخطاب[(4)].

---

(1) فرانسوا مورو، البلاغة، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003م، مقدمة المترجين، ص09.

(2) فيلي سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمد جمعة، دار الفكر ط1، دمشق 1424هـ/ 2003 م، ص18.

(3) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1992، ص186.

(4) نفسه، ص186.

ولكن البلاغة القديمة واجهت كثيرا من النقد، لاسيما مع موجة المد البنوي؛ حيث نظر إليها على أنها لم تعد صالحة للاستعمال، وأنها ليست أكثر من مجموعة من التصنيفات، وأنها «كانت تبحث فقط في تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات»[1]، وآخرون رأوا أن هذه البلاغة وعلم الجمال «كانا ينسبان للفن واللغة دورا توصيليا خالصا»[2]، وأن وظيفتهما تنحصر في المحاكاة أو التمثيل والتوصيل[3]، وعزا بعض الباحثين هذه النظرة غير المنصفة إلى «التشويه الذي أصاب البلاغة على امتداد التاريخ»[4].

أما ذلك التفاؤل المفرط للبنوية فما لبث أن خبا إثر الأزمة العميقة التي وقعت تحت طائلتها الدراسات الأدبية، منذ سقوط الاتجاهات المتفائلة في نهاية السبعينيات[5]؛ ذلك أن النقاد البنويين حصروا اهتمامهم في لغة النص، ولا شيء غيرها، ثم بدا لهم من بعد ما رأوا قصور منهجهم أن يلتفتوا إلى ما هو أوسع، فكان «الانتقال من لغويات اللسان إلى لغويات الكلام، وإبراز ظواهر العلاقة بين المرسل والمستقبل في إطار الذرائعية، [ما] لفت أنظار كثير من اللغويين إلى البلاغة»[6] وجعل بعضهم يقتنع بـ «ضرورة الإسراع في استعادة الجانب

---

(1) جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص70.

(2) فضل صلاح، بلاغة الخطاب، وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1 مصر 1996، ص67.

(3) نفسه، ص67.

(4) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص20.

(5) نفسه، ص177.

(6) نفسه، ص176.

الإنساني العالمي والشامل، الذي تمثل البلاغة بالنسبة إليه، حلقة وصل مركزية بوصفها علما عاما للخطابات»[1]، وكان من نتائج هذا التحول أن أصبحت نظرة الباحثين إلى البلاغة القديمة أكثر إنصافا، فهذه البلاغة - برأيهم - «قدمت للنظرية الأدبية المعاصرة أفقا نظريا كاملا، ومنظورا، وطريقة لرؤية ما هو أدبي وفهمه»[2].

ومما ساهم في ردم الفجوة بين البلاغة القديمة والدراسات النقدية الحديثة، أن البلاغة القديمة «كانت في جوهرها نقدا لغويا»[3]، وهو المنهج الذي ساد الدراسات النقدية الحديثة.

إن هذه الأسباب أدت إلى إعادة بعث البلاغة، فنشأ ما سمي (البلاغة الجديدة)، وأصبح الدارس البلاغي المحدث «يطمح إلى استئناف مهمة البلاغة القديمة، منطلقا من النقطة التي توقفت عندها»[4]؛ ومعنى هذا أن البلاغة أفادت من الدراسات النقدية ذات الطابع اللساني دقة المنهج وتحديد الموضوعات، كما أن الدراسات النقدية الحديثة التفتت إلى ما في البلاغة من عناصر ثرية، كالسياق والمقام، والجوانب التداولية للخطاب، يضاف إلى ذلك ما تضمنته البلاغة القديمة من جوانب أخرى تتصل بالخطاب كآليات التأثير والإقناع وغيرهما.

---

(1) نفسه، ص167.

(2) نفسه، ص24.

(3) درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة (د ت) ص14.

(4) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص72.

الفصل الأول

المنحى الجمالي
للدراسات الأسلوبية الحديثة

الفصل الأول

المنحى الجمالي للدراسات الأسلوبية الحديثة

أولا : المنحى الجمالي في مفهوم الأسلوبية والشعرية والأدبية

ومن أهم المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين بدائل للبلاغة القديمة، واجتهد أصحابها من خلالها في سبر أغوار النص والإحاطة بأبعاده الفنية والجمالية مصطلحات: الأسلوبية، والشعرية، والأدبية ، وسنتناولها مركزين على منحاها الجمالي.

1- الأسلوبية:

الأسلوبية كما ينظر إليها كثير من الدارسين «وليدة البلاغة ووريثها المباشر»[1]، أو هي«بلاغة حديثة»[2]، كما أن البلاغة «كان ينظر إليها دائما على أنها بداية الأسلوبية»[3]، ومع هذا ـ وربما بسبب هذا ـ فإن كثيرا من المبادئ الأسلوبية لها أصول في البلاغة القديمة، وقد ذكرنا أن هناك اتجاها هاما أراد أن يعيد للبلاغة مكانتها من خلال ما عرف بالبلاغة الجديدة.

---

(1) المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط 2 تونس 1982، ص 52.

(2) بيير غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي لبنان (د ت)، ص05.

(3) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د ت)، ص05.

ويرد كثير من الباحثين جذور الأسلوبية إلى المبادئ التي أرساها دوسوسير في اللسانيات، وبالتحديد تمييزه بين اللغة؛ بوصفها ظاهرة لسانية مجردة، والكلام؛ بوصفه الظاهرة الجسدة للغة[1]، وفي هذا السياق ذهب المسدّي إلى أن الأسلوبية هي أحد مولدين اثنين للسانيات دوسوسير مع البنوية[2].

ومن المسلم به لدى الباحثين أن الأسلوبية ذات منهج لساني، إذ إنها نتيجة تزاوج اللسانيات والنقد الأدبي، أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجا ونتائج في دراسة النصوص ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب بتعقيداتها.

وطبيعي أن يكون الاهتمام الأول للأسلوبية متجها صوب النصوص الفنية أكثر، فقد عرّفت الأسلوبية بأنها: «علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»[3]؛ ومعنى هذا أن البعد الجمالي أساسي في المباحث الأسلوبية، إذ الصلة بين التأثير الفني للكلام والسمة الجمالية وثيقة، وهو ما حدا بالمسدي إلى أن يقرّر أن «الظاهرة النقدية الأدبية ... تقتسمها ثلاثة حقول اختصاص في المعارف البشرية هي: علم النفس، وعلم الدلالة، وعلم الجمال»[4].

وعلى الرغم من أن الأسلوبية في بداياتها الأولى ـ على يد بالي ـ لم تكن تُعنى «إلا بالاتصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي

---

(1) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص39.

(2) نفسه، ص49، 50.

(3) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص156.

(4) نفسه، ص123.

أو أدبي [فإنها] توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي»[1].

وهكذا ارتبطت الأسلوبية بالجانب الفني الجمالي، حتى غدا كل تعريف لها يشير إلى هذا الجانب، وإذا كان بعضهم يعتقد بشمولية ميدان الأسلوبية وإمكان تناولها نصوصا ليست ذات طابع أدبي فني، فإن غالبية الدارسين يقصرون التناول الأسلوبي على اللغة الأدبية؛ لأنها «تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف»[2].

يقول يير غيرو: «يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها، وبعطائها التعبيري»[3]، ويقول عبد السلام المسدي: «عرفت [الأسلوبية] بأنها علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي، إلى أداة تأثير فني»[4]، ويقول أحمد درويش: «الأسلوبية ... تُعنى بالوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص»[5]، ويلخص سعد أبو الرضا التعريفات السابقة للأسلوبية بأنها تركز على كيفيات وآليات تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية[6].

---

(1) غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص44.

(2) عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت،(د ت)، ص186.

(3) غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص09.

(4) المسدي عبد السلام، المقاييس الأسلوبية في النقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد 13/ 1976، ص156.

(5) درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص20.

(6) ينظر:أبو الرضا سعد، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص21.

فقد اتضح أن الأسلوبية لا تنفصل عن التناول الجمالي للنصوص، إذ إن اهتمامها الأول هو النصوص الأدبية الفنية ذات الطابع الجمالي.

2- الشعرية:

جاءت الشعرية ـ برأى بعض الباحثين ـ لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية؛ من حيث إن الشعرية لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من البناء اللغوي في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، كما أنها تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر[1].

وإذا كانت الأسلوبية ـ كما يوحي مصطلحها ـ يمكن أن تتناول أي أسلوب، بما في ذلك الأساليب غير الأدبية، رغم ضعف هذا الاتجاه كما رأينا، فإن الشعرية لا يمكن إلا أن تجعل الأدب موضوعا لها، فـ «أول سؤال يجب على الشعرية أن تجد له جوابا هو: ما الأدب؟»[2]، ولذلك فهي ـ كما يقول 'تودوروف' ـ «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها ... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته»[3].

---

(1) قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن الإمارات، ط1، 1412هـ/ 1992 م، ص103، 104.

(2) راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (د ت)، ص385.

(3) تزفيتان 'تودوروف'، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990، ص23.

وقد لاحظ بعض الباحثين تأثيرا واضحا للبلاغة القديمة على الشعرية الحديثة، يقول إيفانكوس: «إن الشعرية عندما تصورت أنها صارت أبعد ما تكون عن علوم البلاغة القديمة، كانت ـ في رأيي ـ تدور داخل نفس الإطار النظري ... بل يمكن القول بأن الصلة بينهما لم تنقطع أبدا»[1].

ولكن إنجازات النظرية الشعرية، مكنت البلاغة من أن تصبح نظرية في الأدب، أو علما للأدب، بعد أن كانت مجرد نظرية في الاتصال والتوصيل، لاسيما في النصف الثاني من القرن العشرين، عندما ظهر ما عرف بالبلاغة الجديدة[2].

ومهما يكن من أمر، فإن الاهتمام الفني الجمالي لم يفارق المباحث الشعرية ويكفي للتدليل على صحة هذا الأمر أن نذكر تقارب مصطلحي الوظيفة الشعرية والوظيفة الجمالية حتى إنهما يستعملان في كثير من الأحيان مترادفين[3].

بيد أن العوائق التي واجهت العلماء من قبل في توصيف الجمال، هي هي التي واجهتها الشعرية في بحثها عن مكمن هذا الجمال في العمل الأدبي، فلا غرو أن وجدنا بعض أعلامها يعترفون بأن «الشعرية لا تستطيع أن تطرح على نفسها شرح الحكم الجمالي كمهمة أولى»[4]، فغدا طموح هؤلاء هو أن يمد جسر بين الشعرية والجمالية، و«عندها يمكن أن يطرح من جديد ذلك السؤال العتيق عن جمال العمل»[5].

---

(1) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص19، 20.

(2) راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص380.

(3) Georges Mounin dictionnaire de la linguistique presse universitaire; France1993

(4) تودوروف، الشعرية، ص84.

(5) نفسه، ص84.

وإذا كانت الشعرية تحيل من حيث المصطلح إلى جنس أدبي محدد هو الشعر ـ وربما كانت كذلك في بداياتها ـ فإنها تحولت بعد ذلك لتوسع اهتمامها إلى الأدب كله، لتصبح كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة[1]؛ أي أن التأثير الجمالي أصبح هو محل اهتمام الدارسين، وما دام التأثير الجمالي ليس مقصورا على الشعر، بل هو قابل لأن يوجد في أي أثر أدبي، مهما كان جنسه وطابعه، فإن كلمة الشعر أصبحت بدورها « تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية»[2].

وهذه الفكرة كان قد عبر عنها الأديب والشاعر الفرنسي بول فاليرى حين قال: «كل كتابة أدبية هي شعرية»[3]، ولذلك عده بعضهم الأب الروحي للشعرية[4].

ومع هذا جنح النقاد والباحثون إلى مصطلح آخر ربما رأوه أوفى بغرضهم هو مصطلح الأدبية، فـ'تودوروف' جعل الأدبية هي موضوع الشعرية[5]، و'جون كوهن' يتحدث في كتابه: (بنية اللغة الشعرية) عن الشعرية، ولكنه في كتابه الآخر: (اللغة العليا) يتكلم عن الأدبية، مما يعني أنه وسع المصطلح الأول وجعل الثاني شاملا له، أي أن الأدبية ـ وفق هذه الرؤية ـ أشمل من الشعرية، ولذلك رأينا أن نتناول هذا المصطلح أيضا لنتبين المنحى الجمالي لمفهومه.

---

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص29.

(2) نفسه، ص29.

(3) راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص382.

(4) نفسه، ص382

(5) 'تودوروف'، الشعرية، ص23.

3- الأدبية:

الأدبية مصطلح قريب من الشعرية، من حيث مفهومه وغايته، يرتبط في أصوله بنظرية الأدب، ولكن نظرية الأدب في ثوبها الجديد لم تعد تولي كبير عناية بالعوامل الخارجية بتشعباتها وتعقداتها، بل أصبحت تهتم بالمميزات الخاصة للأدب، ومقوماته الجمالية، ومن هذا المنطلق توثقت العلاقة بين الأدبية وبين نظريات الفنون وعلم الجمال بصفة عامة[1]، وطبيعي أن تكون التقاطعات بين الشعرية والأدبية، أكثر من الاختلافات، سواء من حيث المسائل المطروحة، أم من حيث العوائق التي تعترض سبيل البحث.

لقد نظرت الأدبية إلى الأدب على أنه إنجاز لغوي له نظامه الخاص المميز[2]، وأنه «كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره [فهو] قول أكثر صناعة من الكلام العادي»[3]، ونظرت إلى اللغة على أنها محملة بقصدية تستهدف إنتاج انطباع جمالي شعري جذاب[4].

ولكن مفهوم الأدبية نفسه ظل مفهوما غامضا إلى حد الحيرة، مجردا إلى حد الاستعصاء، فـ «ما إن يتساءل المرء عما يجعل هذا الذي يسمى أدبا أدبا حتى يحار ولا يعرف جوابا»[5].

---

(1) ينظر: تودوروف، الشعرية، ص13، 14.

(2) راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص381.

(3) تودوروف، الشعرية، ص10.

(4) غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص93.

(5) الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، (د ت)، ص08.

ومع هذا، فإن صعوبة الكشف عن الأدبية لا تعني صرف النظر عن البحث والاجتهاد، وهنا ينبغي التركيز- بنظر الباحثين - على الاستعمال الخاص للغة في الأدب؛ من حيث إن اللغة مادة هذا الأدب، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى[1]، وبهذا يمكن تمييز الأعمال التي تنتمي إلى الأدب عن غيرها من حيث إن الأدب يقتصر على «الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية»[2]، وإن كانت بعض الأعمال غير الأدبية قد تتضمن عناصر جمالية، ولكن هذه العناصر ليست هي الغالبة، وليست مقصودة في المقام الأول.

ونخلص في الأخير إلى أن الأسلوبية والشعرية والأدبية، هي مصطلحات ذات منحى جمالي واضح، من حيث إنها تهتم بالاستعمال الفني للغة، والتوظيف المقصود لتقنياتها، ليس لغرض التوصيل العفوي العادي، بل بغية توليد الانطباع الجمالي.

وإن محاولة الإجابة عن الأسئلة التي أثيرت ضمن هذه المفاهيم أبرز كثيرا من القضايا الهامة التي تتصل بمحاولات تفسير الفن القولي وتحديد مقوماته؛ ومن أهم هذه القضايا، مفهوم الأسلوب، ومفهوم الشعر، وعناصر الوظيفة الجمالية، وسنتناولها في ما يأتي.

---

(1) أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1972، ص22.

(2) نفسه، ص26.

ثانيا: في مفهوم الأسلوب ومحدداته

1- المنحى الجمالي لمفهوم الأسلوب:

في جل التعريفات المقترحة للأسلوب نجد مبدأين بارزين:

المبدأ الأول: هو مبدأ الخصوصية، ويعرف الأسلوب وفق هذا المبدإ بأنه :«طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب أو متحدث، أو لجماعة أدبية، أو حقبة أدبية»[1]، وإلى هذا المبدأ يعود التعريف المشهور للأسلوب بأنه الرجل، وفي هذه الحالة يكون محط نظر الدارس الأسلوبي هو تمييز أسلوب كل فرد أو جماعة أو عصر عن غيره من الأساليب، والسعي إلى اكتشاف الخصائص التي تسم كل نوع، والتي تنتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدد طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده»[2]، وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج تعريف أحمد الشايب للأسلوب بأنه «صورة خاصة بصاحبه، تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته»[3].

أما المبدأ الثاني في تعريف الأسلوب، فهو المبدأ الفني الجمالي؛ حيث يعرف الأسلوب في هذه الحالة بأنه «استخدام أدوات التعبير استخداما واعيا لغايات جمالية»[4]، وأنه «ظهور سمات لغوية في نص أو مجموعة من النصوص ذات خصائص جمالية»[5]، وهذا المنحى الثاني

---

(1) عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3/ القاهرة، 2003، ص106.

(2) غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص88.

(3) الشايب أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12، القاهرة 1998، ص134.

(4) نفسه، ص88.

(5) Georges Mounin dictionnaire de la linguistique P308

الجمالي هو الذي ساد أعمال علماء الأسلوب بعد ذلك؛ فإذا كان النحو يستعمل أسسا تقويمية ترتكز على الصحة والخطإ، فإن الأسلوب يعتمد أسسا تقويمية، ولكنها من قبيل الجيد والرديء[1]، فلا يكفي الحكم بالصحة والخطإ على الأسلوب ـ كما هو شأن النحو ـ بل لا يصلح هذا النوع من الأحكام أصلا؛ لأن صحة العبارة لا تعني بالضرورة جمالها، وإن كانت الصحة شرطا من شروط الجمال، ولكن الأسلوب تصلح له أحكام ذات صبغة جمالية، تحكم على العمل بالجودة أو عدمها، مثلما أننا لا نستطيع أن نقول عن قطعة موسيقية أو لوحة زيتية إنها صحيحة أو خاطئة، إلا إذا كنا نقصد صحتها أو خطأها في محاكاة نموذج ما، وهذا غير ممكن في الأسلوب اللغوي على كل حال.

وهكذا فإن الاستحسان يعد «واحدا من مصطلحات نظرية الأسلوب، ويشكل مرتكزا نسبيا للحكم التقويمي»[2].

بيد أن علماء الأسلوب اختلفوا بعد ذلك في تفسير الأسلوب، فمنهم من فسره بأنه اختيار ومنهم من عده انزياحا، ومنهم من نظر إليه بوصفه إضافة، ولكننا لا نعدم خيطا ينتظم هذه التفسيرات على اختلافها؛ إنه احتفاؤها بالأثر الجمالي للأسلوب وسنتناول هذه المحددات فيما يأتي.

---

(1) ينظر: سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص50.

(2) نفسه، ص122.

2- محددات الأسلوب:

أ- الأسلوب اختيارا:

يمكن أن نعد الاختيار من بين المبادئ التي شكلت منطلقا لفكرة الأسلوب، بل إن هناك علاقة وثيقة بين أصل فكرة الأسلوب وقضية الاختيار؛ فالأسلوب في أحد تعريفاته هو اختيار من بين بدائل عديدة وإن «أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة، ومعنى ذلك أن نفس الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صيغ لسانية متعددة»[1].

ومن القضايا التي أثارها الأسلوبيون مما يتصل بالاختيار، مدى حضور الوعي في عملية الاختيار الأسلوبي، ونجد في ذلك رأيين متباينين؛ ففي حين يركز أصحاب الاتجاهات المثالية القائلة بالعبقرية والإلهام على لاشعورية الاختيار، يذهب الأسلوبيون المحدثون إلى أن «الباث يتخير من الرصيد اللغوي دوال معينة يقحمها في ملفوظه عن قصد، [وأن] الخطاب الأدبي هو عمل يتم عن وعي، ويؤدي وظيفة قصدها الباث»[2]، وبهذا يحقق الاختيار مبدأ الخصوصية الذي ذكرنا سابقا أنه أحد مبدأين اثنين في تحديد الأسلوب، إذ إن مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين[3].

لقد سبق في تعريف الأسلوب أن الأحكام فيه تختلف عنها في

---

(1) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص58، 59.

(2) الزيدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص83.

(3) مصلوح، الأسلوب، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1412 هـ/ 1992 م ص 38.

النحو، من حيث إن النحو يقوم على مبدأي الصحة والخطإ، فيما يقوم الأسلوب على أحكام متفاوتة ومتدرجة في الجودة والجمال، ومن هذا المنطلق فرق بعض الأسلوبيين بين نوعين من الاختيار؛ "اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة"[1]، وبديهي أن الاختيار الأسلوبي هو اختيار سياقي، وأن النوع الثاني هو اختيار نحوي، ولكن الأمر لا يبدو بمثل هذه البساطة في جميع الأحوال؛ إذ كيف يمكننا أن نميز بين اختيار نحوي وآخر أسلوبي؟ بل كيف يمكن أن نميز بين الاختيار والاضطرار؟ فهما قد يلتبسان، ففي الشعر مثلا، قد يلجأ الشاعر إلى اختيار كلمات خاصة تناسب الوزن والقافية، وهذا اختيار لا يخلو من اضطرار، وهو ما جعل بعض الباحثين يرون ألا مبرر للتفريق بين نوعي الاختيار المذكورين، نقصد الاختيار النحوي والاختيار الأسلوبي[2].

ومهما يكن من أمر ـ وسواء أفصلنا بين نوعي الاختيار أم لم نفصل ـ فإن الاختيار يبقى أهم وسيلة بيد الأديب والشاعر في عملية الإبداع، بل هو ضرورة لا بد منها، وهذا الاختيار من جهة أخرى وجه من أوجه الحرية التي يمارس الأديب في ظلها إبداعه، يقول "جون كوهن": "لو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت اللغة المتميزة لا فائدة لها؛ فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما، وهذا يتضمن حرية الكلام"[3].

---

(1) نفسه، ص38.

(2) ينظر: السيد شفيع، المنهج الأسلوبي في النقد الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، (دت).

(3) كوهن، النظرية الشعرية، ص129.

على أن المقصد الجمالي كامن وراء كل اختيار، إذ إن كل اختيار إنما يهدف إلى إحداث الانطباع الجمالي لدى المتلقي، وهذا الانطباع الجمالي لا يتحقق ـ في الغالب ـ إلا بمخالفة المعهود في الإيصال اللغوي، والعدول عن الشائع والعادي والمستهلك من الأساليب وهو ما يحققه مبدأ الانزياح.

ب- الأسلوب انزياحا:

تعد نظرية الانزياح أهم النظريات التي حاول أصحابها تفسير الأسلوب من خلالها، وهم يرون في الأسلوب انزياحا أو انحرافا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري[1]، وهذا المبدأ الذي حاول به أصحابه تفسير الأسلوب، هو برأينا أجدى في مجال البحث من الاقتصار على مبدإ الاختيار، إذ القول بأن الأسلوب اختيار هو أمر مسلم، ولكن هذا الاختيار إنما تتجلى مظاهره من خلال الانزياحات المختلفة للنص.

والقول بالانزياح ليس تحديدا للأسلوب ذاته بقدر ما ينطوي على عقد مقارنات بينه وبين أساليب أو أنماط أخرى، ويرجع هذا ـ كما يقول برند شبلنر ـ إلى استحالة أن يستنتج الإنسان الخواص المميزة لموضوع ما، بملاحظة الموضوع نفسه، دون أي مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى[2]، وكانت نتيجة ذلك أنه لم توجد أي دراسة لفهم الخواص الأسلوبية أو لوصفها بالاعتماد على الموضوع نفسه، بل يتم تحديدها على أنها متميزة عن اللغة العادية بنمط معين، ومن ثم يعرف

---

(1) مصلوح، الأسلوب، ص43.

(2) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص60.

الأسلوب بأنه انحراف عن المعيار الموجود، أو بأنه خروج عن القاعدة اللغوية[1]، وهذا تحديد سلبي للأسلوب ـ كما يقول "كوهن" ـ فأن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة، فنحن لا نحدد ما فيه، بل ما ليس فيه"[2].

أما الأثر الجمالي للانزياح فيعزى عند أكثر الأسلوبيين إلى الدهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية، وقد رأينا أن سمات كالجدة والتنوع هي سمات جمالية محتفى بها لدى فلاسفة الجمال وعلمائه، حتى إن بعض الاتجاهات ربطت ربطا مطلقا بين الجميل والغريب العجيب كالسرياليين الذين عبر عن رأيهم أندريه بريتون بقوله: "إن العجيب جميل دائما، وكل ما هو عجيب جميل، بل إنه لا جميل في الدنيا إلا العجيب"[3].

وهذا هو السر في تركيز الأسلوبيين على الانزياح الذي يؤدي إلى "صدمة القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه"[4].

وهكذا يربط أكثر دارسي الأسلوب بين ظاهرة الانزياح وبين جمال الأسلوب، يقول أوستين وويليك: "نحن نراقب الانحراف عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضه الجمالي؛ ففي الحديث المتصل العادي لا ننتبه إلى صوت الكلمات ولا إلى ترتيبها، ولا إلى بنية الجملة ... فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية"[5].

---

(1) نفسه، ص61.

(2) كوهن، النظرية الشعرية، ص35.

(3) قاسم، الاتجاه الأسلوبي، ص204.

(4) نفسه، ص197.

(5) وارين وويليك، نظرية الأدب، ص232.

وعلى العموم، فإن الانزياح هو أحد المقومات الجمالية الهامة عند علماء الأسلوب، ولكن هناك من نظر إلى الأسلوب من جانب آخر غير جانب الاختيار والانزياح؛ إذ ركز على مبدإ الإضافة التي يحققها الأسلوب.

ج- الأسلوب إضافة:

من علماء الأسلوب من فضل النظر إليه بوصفه إضافات إلى التعبير الأصلي، فـ"انكفيست" رأى أن الأسلوب "هو ضرب من الإضافة إلى الغلاف المحيط بالجوهر الفكري أو التعبير الموجود من قبل، سواء أكانت هذه الإضافة، إضافة لعناصر وجدانية، أم عرضا مثيرا أم وحدة بناء فني ..."[1].

وهذا التصور، هو - برأي "شبلنر" - تصور قديم، يرجع إلى البلاغة القديمة التي قامت على فكرة أن الكلام يمكن تعميقه بزخرفة لغوية إضافية بطريقة معينة[2]، وتلك الإضافات هي التي ترقى بالنصوص إلى أن تعد من ضمن الفنون السامية، ذات الصبغة الجمالية، ما دامت هذه الفنون "تنتج بمثل هذه الزخرفة، التي تقوم على أسس جمالية"[3].

وهذه النظرة إلى الأسلوب تفترض "وجود تعبير محايد لا يتسم بأية سمة أسلوبية محددة... ثم تكون السمات الأسلوبية إضافة إلى هذا التعبير المحايد"[4]، ويمكن أن نلحظ صلة واضحة بين هذه النظرة إلى

---

(1) سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص33.

(2) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص53.

(3) نفسه، ص54.

(4) مصلوح، الأسلوب، ص44.

الأسلوب وفكرة الانزياح، من حيث إن الانزياح يفترض أيضا وجود نمط أو معيار غير منزاح، يكافئه التعبير المحايد غير المتأسلب.

أما طريقة التحليل عند أصحاب نظرية الإضافة فهي "القيام بعملية تجريد أو تعرية للعبارة المتأسلبة بغية الوصول إلى الجوهر المجرد قبل أن تكسوه هذه السمات الأسلوبية"[1]؛ ومعنى هذا أن الباحث الأسلوبي يبدأ من حيث انتهى صاحب النص، فإذا كان هذا يبدأ بالعبارة المحايدة لينتهي بها وقد اتخذت شكلا أسلوبيا، فإن الباحث "يقوم بعزل السمات الأسلوبية وتعريتها ليصل إلى العبارة غير المتأسلبة... نقطة البداية للمنشيء"[2]، وليس هذا بالأمر الهين؛ فالتصور السابق للأسلوب يجعل "التعبير اللغوي يبدأ محايدا ثم يرتدي ثوبا جماليا ... ونتيجة لهذا التصور، فإننا نسلم بأن كل النصوص اللغوية خالية من الأسلوب إلا إذا حدث فيها تعميق أو تزيين، ويعني أن ثمة فصلا واضحا بين اللغة والأسلوب"[3].

ويكمن وجه الصعوبة في التحليل وفق هذه النظرة في أننا لا نستطيع التمييز بين التعبير اللغوي الأساسي والزيادة الخاصة بالأسلوب[4]، وينبغي أن نذكر أن كثيرا من الباحثين رفضوا التمييز بين هذين المستويين، ومن هؤلاء كروتشه الذي لم ير وجها للتفريق بين القوانين النحوية والقوانين الأسلوبية الجمالية.

إن التحديدات السابقة للأسلوب ليست متضادة بقدر ما هي

---

(1) نفسه، ص44.

(2) نفسه، ص44.

(3) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص54.

(4) نفسه، ص54.

متكاملة، وهي ناتجة عن اختلاف المنظور لدى الباحثين في كل مرة، فمن درس الأسلوب من منظور الكاتب رآه اختيارا، ومن أراد أن يعزل النص عن منشئه ومتلقيه ركز على خصائص النص ذاته، فإذا تحدثنا عن مفارقة الأسلوب لغيره من الأساليب أو للأساليب المعهودة المعيارية أو النمطية، فإن الأمر يتعلق بالانزياح، أما إذا تعلق الأمر بما يمكن أن يكون حدث في الأسلوب المعياري أو النمطي من زخرفة وزيادة، فنحن بإزاء الأسلوب الإضافة.

ويتفق الدارسون على حقيقة أن هذه المحددات الأسلوبية (الاختيار والانزياح والإضافة) تتجلى أكثر ما تتجلى في الشعر، الذي يمثل الصورة المثلى للغة الأدبية ذات القيمة الجمالية، بما يتضمنه من كثافة وانزياح وإيحاء، فكان لزاما علينا أن نتطرق إلى ظاهرة الشعر ومكوناته وخصائصه عند علماء الأسلوب.

ثالثا: مفهوم الشعر

الشعر يمثل المظهر المثالي للغة الأدب عند الأسلوبيين، بما يجنح إليه من عدول وانزياح عن المستوى العادي للغة، فهو يعمد إلى استخدام المفارقة واللبس وتغيير المعنى ... والترابط غير العقلاني للمقولات النحوية، كالتذكير والتأنيث وأزمنة الفعل[1].

ويربط النقاد بين هذا الانزياح وبين الأثر الجمالي للشعر؛ حيث يحدث التداخل بين الرسالة والشفرة فتتطابقان، عندما تستعمل الشفرة

(1) أوستين وويليك، نظرية الأدب، ص25.

على أنها رسالة، والرسالة على أنها شفرة"[1]، فالأثر الجمالي ـ كما يرى 'لوتمان' ـ ينتج عن التردد أو الصراع في وعي القارئ بين نظامين للاتصال؛ النظام الإشاري العادي، والنظام الشعري الإيحائي، والغرض الأساسي للشعر ليس شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولكنه الإيحاء بالحقائق والإحساسات، ويرى 'كوهن' أن الشعر لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية، التي هي لغة مشيرة،

وهو يجعل التقابل بين: (مشير) ←—— (مثير) ملائما للتقابل بين:

(الشعر) ←——(لا شعر) [2].

ومن أهم وسائل الإيحاء في الشعر استخدام الصور والمجازات، التي تمكّن من "الاحتفاظ بشكل الرسالة وتسجيلها بوصفها شكلا باقيا وغير قابل للتغيير"[3]، كما أن اللغة الشعرية تعتمد على الانزياح لبلوغ غاياتها من إثارة وإيحاء وتصوير، ولكن هذا الانزياح لابد أن تكون له خلفية يقاس إليها، هذه الخلفية هي اللغة القياسية التي ينعكس عليها التحريف المتعمد للمكونات اللغوية، من أجل تحقيق الهدف الجمالي[4]، واللغة القياسية وفق هذا هي النمط أو المعيار الذي يمثل المستوى العادي غير المنزاح، في مقابل اللغة الشعرية.

ويعد النثر أشهر معيار اتخذ مقابلا للشعر، وبالتحديد عند 'جون كوهن' الذي بنى نظريته في تفسير اللغة الشعرية على هذا الأساس، فهو

---

(1) رشيد أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب (د ت) ج1، ص61.

(2) كوهن، النظرية الشعرية، ص395.

(3) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص185.

(4) راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دت) ص484.

يقول: بما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، يمكن أن نتخذ منه المستوى المعياري، ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار[1].

وأهم خاصية شعرية جعلت أساسا للتمييز بين لغة الشعر ولغة النثر منذ القديم، هي الوزن والقافية، عندما عُرِّف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، ولكن هذا التعريف لا يمكن أن يكون موضع اتفاق وتسليم؛ لأنه لم يراع إلا العامل الصوتي، أما الخاصية الإيحائية للشعر، فإنه أغفلها، وإلا فإن المتون والمنظومات العلمية تتضمن الوزن والقافية، ولكنها ليست من الشعر باتفاق، إذ إن أهم ركيزتين يقوم عليهما الشعر، هما الصوت والمعنى؛ فهو يتميز بخصوصية البناء الصوتي، وخصوصية البناء المعنوي، وكلاهما يساهم في عملية الإيحاء.

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	–	+
النثر الموزون	+	–
الشعر التام	+	+
النثر التام	–	–

ويفرق كُوهن بين ثلاثة أنماط من القصيدة؛ قصيدة نثرية، وقصيدة صوتية، وقصيدة شعرية، وصنف هذه الأنماط مع النثر بالنظر إلى العامل الصوتي والعامل المعنوي وفق الشكل الآتي:

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص35.

فالشعر التام يتميز عن غيره من الأنماط، بحضور الجانبين الصوتي والمعنوي[1]، بينما يغيب العنصر الصوتي في قصيدة النثر، ويغيب العنصر المعنوي في النثر الموزون، (المنظومات العلمية مثلا)، أما النثر التام فلا يتضمّن أيا من العنصرين، ويقصدكوهن بالعامل الصوتي ذلك التشكيل الذي تقوم به لغة الشعر للأصوات بصورة لافتة ومقصودة ومتميزة عن لغة النثر، بحيث تكون غنية بالتكرار والتناسب والتوازي، والوزن والقافية أهم مظهرين لهذا التشكيل الصوتي، وهذه الظواهر الصوتية تسند الظواهر المعنوية في إبراز الإيحاء والتقليل من التوصيل المباشر، فـ"من خلال القافية، والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدي، ينزع [الشاعر] إلى أن يجد من الفروق، فالصوت يستخدم لا باعتباره وحدة مميزة، ولكن ـ على العكس ـ باعتباره وحدة مشوّشة، ويبدو إذن أنه يهدف إلى مضايقة وظيفة الوسيلة اللغوية، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميَّزا"[2].

ويمكن تلخيص ظواهر البناء الصوتي في الشعر عندكوهن في العناصر الآتية:

1) الوقفة العروضية المخالفة للوقفة التركيبية التي يحترمها النثر عادة.
2) القافية التي لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى.
3) الجناس الذي عدّه كوهن ـ إلى جانب القافية ـ من خصوصيات الشعر دون النثر[3].

---

(1) نفسه، ص32.

(2) نفسه، ص122.

(3) ينظر: الغزي ثامر، القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية، مجلة علامات، مج 9، ج33، جمادى الأولى 1420 هـ/ ديسمبر 1999م، ص361.

أما العامل المعنوي، فهو غنى اللغة الشعرية بالإيحاء الذي يتصل بالدلالة أصلا، ولكن أشكاله تتعدد، فتكون صوتية أو تركيبية أو دلالية، وهو ينتج ـ في العادة ـ عن إعادة توزيع الوحدات اللغوية، بما يشكل انزياحا هو أساس العملية الشعرية. وهذا الإيحاء الشعري ـ كما يرى"كوهن" ـ هو وسط بين النثر، الذي لا يحترم القانون الإيحائي، واللامعقول الذي لا يحترم القانون الإشاري ولا الإيحائي، و"الجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب لطلب مزدوج تتحدد على أساسه، فهي التي لا تطيع جانبا وتطيع الآخر"[1]، ويصور"كوهن" الفرق بين الجملة الشعرية والجملتين النثرية واللامعقولة بالشكل الآتي[2]:

الجملة	الملاءمة	
	إيحائية	إشارية
نثرية	–	+
لا معقولة	–	–
شعرية	+	–

فالعبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة ينتهكان معا قانون العرف اللغوي، مما ينتج عنه عدم الملائمة، إلا أن عدم الملائمة في العبارة الشعرية قابل للتخفيض؛ أي أنه قابل للفهم بطريقة ما، ولكنه غير قابل لذلك في العبارة اللامعقولة[3].

(1) نفسه، ص236.
(2) نفسه، ص236
(3) نفسه، ص225.

واللغة الشعرية تعتمد في توليد الإيحاء على الاستعارة الشعرية التي هي "عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[1].

وهكذا نرى أن الظواهر الصوتية والظواهر الدلالية تشترك في توليد الإيحاء، ويمكن تمثيل اشتراكها في هذا الإيحاء بالشكل الآتي:

ظواهر صوتية ظواهر دلالية

الإيحاء

فالمنطقة الوسطى تمثل الظواهر المشتركة (الصوتية الدلالية) ومنها الجناس، ومن الظواهر الصّوتية الخالصة، القافية مثلا، أو تكرار صوت ما بصفة عامة، أما الظواهر الدلالية فتمثلها الاستعارة وسائر المجازات.

وبصفة عامة فإن الجانبين الصوتي والدلالي يتساندان معا في الشعر، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهذا هو السبب الذي يجعل مهمة ترجمة الشعر مهمة مستحيلة.

وتماشيا مع هذا المبدأ ذهب "جون كوهن" إلى أن ترجمة جوهر محتوى القصيدة ممكن، ولكن ترجمة شكل هذا المحتوى غير ممكن[2]، ومكمن الإشكال في هذا أن الشكل الذي لا يمكن ترجمته هو الذي يحقق مسمّى الشعر وأسلوبه، فـ"عندما يتدخل الأسلوب، فالتعبير يعطي عندئذ

---

(1) نفسه، ص238.

(2) نفسه، ص57.

المحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى، ومن هنا فإنه يمكن في ترجمة قصيدة أن نحتفظ بالمعنى في أصله، لكننا نفقد الشكل، ونفقد معه في الوقت ذاته الشعر[1]، وترجمة القصيدة على هذا النحو ـ بإسقاط جانب الشكل ـ يجعل هذه الترجمة من جنس النثر، لا من جنس الشعر.

ومما يعقد أمر الترجمة في الشعر، أن الشكل الشعري ـ لا سيما في جانبه الصوتي كالوزن والإيقاع وسائر الظواهر الصوتية ـ لا يمكن أن يوجد ويحيا إلا في لغته الأصلية التي كان بها شعرا، مرتبطا بألفاظها وتراكيبها وسياقها وإيحاءاتها، فإذا أريد لهذا الشكل أن يتحول إلى لغة أخرى ـ على افتراض أن ذلك ممكن ـ فإنه لن يحقق الشاعرية التي كانت له في اللغة الأصلية، بل ربما تحول "ما كان مصدرا للانتعاش والجدة في اللغة الأصلية إلى تكرار ممل"[2] كما يقول "جاكبسون"، إذ الشعر هو الجانب الذي نفقده عند الترجمة[3].

وهكذا نخلص إلى أن الشعر يقوم على ركيزتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، هما ركيزتا الشكل والمضمون، وهما لا يقبلان الانفصال، في حين تسعى الترجمة إلى فصلهما ـ إذ يتعذر نقلهما معا ـ وهنا يكمن جوهر الإشكال.

---

(1) نفسه، ص58.

(2) بركة فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان "جاكبسون"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1413هـ/ 1993م، ص79.

(3) نفسه، ص79.

رابعا : الوظيفة الشعرية

عرف مصطلح الوظيفة الشعرية مع "جاكبسون" الذي انطلق من اللسانيات محاولا تطبيق مبادئها على دراسة الأسلوب، وهو يعرف الأسلوبية بأنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[1]، فدراسة النص الأدبي جزء من عمل اللساني برأي "جاكبسون"، وهكذا تمخض اهتمامه بإدخال أحداث الأسلوب في إطار الدراسات اللسانية عن مصطلح الوظيفة الشعرية عام 1929[2]، وقد لاحظ بييرغيرو أن "جاكبسون" لم يستعمل قط كلمة الأسلوبية، وقلّما استعمل كلمة الأسلوب، لأنه استعمل مصطلح الوظيفة الشعرية بديلا عن الأسلوبية[3].

لقد كان محور عمل "جاكبسون" محاولة الإجابة عن السؤال الذي طالما شغل علماء الأسلوب والأدب، وهو: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟"[4]، فكان هدفه التفريق الخاص بين الفن الكلامي، والفنون الأخرى للسلوك اللفظي.

ولاحظ "جاكبسون" أن اللغة في مظهرها الكلامي ليست ذات غرض واحد، أو وظيفة واحدة، ولكنها ذات وظائف متعددة، وهذه الوظائف تتعلق بعناصر عملية الاتصال نفسها؛ حيث تختلف وظيفة اللغة في كل مرة بحسب هيمنة عنصر من هذه العناصر التي يتم التركيز عليها.

---

(1) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص37.

(2) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص51.

(3) غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص79.

(4) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص51

وعناصر عملية الاتصال كما حددها "جاكبسون" هي:

1) المرسل: (كاتب أو متكلم...)

2) المرسل إليه، (مستقبل: قارئ أو مستمع)، مع كل المعطيات النفسية والاجتماعية لشخصيته.

3) القناة: (وسيلة مادية، رموز كتابية، أمواج صوتية ...)

4) الرسالة: إشارة بوصفها حاملة معلومة (خبرا، رسالة؛ المنطوق).

5) الشفرة: (النظام الرمزي، أو المخزون الإشاري للنظام اللغوي).

6) السياق: (المقتضى الاتصالي والاجتماعي، أو المقام الكلامي)[1].

والمخطط الآتي يلخص هذه العناصر:

السياق

الرسالة

المرسل -------------------------- المرسل إليه

القناة (وسيلة الاتصال)

الشفرة (السنن)

ويحدد كل عامل من عوامل الاتصال السابقة، وظيفة من الوظائف اللغوية؛

- فتكون الوظيفة إشارية أو تلميحية باعتمادها على السياق، وتسود هذه الوظيفة عند توفر أخبار كثيرة.

---

(1) ساندیرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص125، 126.

- أما الوظيفة الانفعالية التي تعتمد على المرسل، فإنها تحاول إحداث تأثير على الشعور، ويحدث هذا لغويا بأدوات الانفعال والتنغيم.
- وتسمى الوظيفة التي تعتمد على المتلقي الوظيفة التقويمية، أو التقديرية، وتتحقق نحويا بالنداء، وفعل الأمر، وغير ذلك.
- أما الأخبار التي تتم قصد فحص ما إذا كان الاتصال قد تم بالفعل فإن لها وظيفة اتصالية.
- وإذا تركزت عملية الاتصال على الشفرة أو السنن فنحن بإزاء وظيفة ما وراء اللغة.
- وإذا استخدم الخبر لذاته، فإن هذا يطلق عليه اسم الوظيفة الشعرية[1].

وليس معنى هذا أن هذه الوظائف تتحقق في كل مرة بشكل منفرد، ولكن الوظيفة تتحدد ـ كما يذهب إليه "جاكبسون" ـ من خلال مفهوم الهيمنة، أي هيمنة إحدى الوظائف على البقية.

واستخلص "جاكبسون" من نموذجه السابق مفهوم الوظيفة الشعرية بأنها "التركيز على الرسالة نفسها لحسابها الخاص"[2]، فالوظيفة الشعرية في بنيتها المادية تعد، كما لو كانت غاية في ذاتها، والشعر ليس كلاما عاديا، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته، مؤكدا كثافة اللغة الشعرية[3]، ومعنى ذلك أن الشعرية تتجلى في

---

(1) ينظر: شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص107، 108.

(2) Georges Mounin dictionnaire de la linguistique p143

(3) بركة، النظرية الألسنية عند رومان "جاكبسون"، ص75.

إدراك الكلمة بوصفها كلمة، لا مجرد بديل عند الشيء المسمى، إنها تتجلى في كون الكلمات ونحوها ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي، ليست علامات آلية للواقع، بل علامات تملك وزنها الخاص وقيمتها الذاتية[1]، وهذا ما يعطي للرسالة طابعها الجمالي.

ولكن المهمة التي كان على "جاكبسون" أن يقوم بها ـ لتأييد نظريته ـ هي "إثبات أن العامل المهيمن في اللغة الأدبية هو شكل الرسالة [فعلا]"[2]، وقد حاول "جاكبسون" من خلاله إجراء تطبيقي تلمس التمظهرات اللسانية للوظيفة الشعرية فعرفها ـ انطلاقا من محوري التركيب والاستبدال ـ بأنها: "إسقاط محور الاستبدال على محور التأليف أو الاختيار"[3].

ويتولى بييرغيرو شرح هذا التعريف بقوله: "إن بعض الأشكال تحتل في المتوالية مواقع متطابقة ولها سمات صوتية ولفظية وقاعدية متطابقة، ومن هذا مثلا، تماثل الأفعال الثلاثة ذات المقاطع الثنائية مع الحرف في البداية، والحركة المتطابقة في النهاية، والتي تعطي إشراقها لرسالة النصر الوجيزة التي كتبها القيصر:(Vini Vidi Vici)، [حيث] تتعلق الخصوصية الأسلوبية، بعلاقة الأشكال داخل الرسالة، ويجب على الأسلوبية أن تحدد بنية النص، وأن لا تخلطها مع بنية القانون"[4].

فالتداخل بين العناصر التي يفترض أن تكون وفق محور الاستبدال متشابهة، أو متكافئة صوتيا أو دلاليا، والعناصر التركيبية التي

---

(1) نفسه، ص252

(2) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص51.

(3) Mounin, dictionnaire de la linguistique, p143

(4) غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص76.

يفترض فيها الاختلاف، هو أساس الوظيفة الشعرية التي تعطي للنص بعده الجمالي.

وهذا التداخل ينتج عنه ما سماه "جاكبسون" التوازي؛ "فاللغة الشعرية تحتوي على عملية أساسية هي الربط بين عنصرين معا، ربطا اتحاديا من ناحية المقارنة، ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوي، مستخدما في ذلك مبدأ التقابل الثنائي الذي طبقه في تحليل الظواهر اللغوية"[1]، وانتهى "جاكبسون" إلى أن التوازي نوعان:

- تواز صوتي.
- وتواز غير صوتي، ينقسم أيضا إلى تواز نحوي، خاص ببناء الجمل، وتواز دلالي، خاص بدلالات الألفاظ[2].

إن هذا التوازي هو ما يؤمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه، وهو يرتبط بالإيقاع الذي تؤديه عناصر صوتية وظيفية، أهمها التكرار(*).

وقد تعرضت فرضية "جاكبسون" حول مفهوم الوظيفة الشعرية إلى بعض المراجعات النقدية، من ذلك "انتقاد من يرفضون أنه يمكن الكلام عن وظيفة شعرية مختلفة عن صفتها بما هي وظيفة كلامية"[3]، وأن "ما يطلق عليه الوظيفة الشعرية لن يكون من الناحية الشكلية متميزا عن

---

(1) الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة، 1419هـ/ 1999م، ص20.

(2) نفسه، ص21.

(*) سنعود إلى مبحث التوازي بتفصيل أكثر في نهاية هذا الفصل.

(3) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص56.

الوظيفة التعيينية ... حتى يمكن أن نتحدث عن وظيفة لغوية جديدة"[1].

كما انتقد "جون كوهن" مقابلة "جاكبسون" بين اللغة الانفعالية واللغة المرجعية؛ حيث تتمركز الأولى حول المتلقي، والثانية حول السياق، ورأى أن هذا التحليل ينطوي على تناقض؛ إذ لا يمكن الفصل بينهما بسهولة[2].

واقترح ميشال ريفاتير استبدال مفهوم الوظيفة الأسلوبية بمصطلح الوظيفة الشعرية[3]، ورأى أن الوظيفة لا تتجلى إلا من خلال تأثيرها على المتلقي أو المرسل إليه، أما آلية تأثير الوظيفة الأسلوبية على المتلقي فتكون عن طريق "تعطيل عملية تفكيك السنن أو تبطيئها، مجبرة بذلك مفكك السنن أو المتلقي على توجيه تنبيه أكبر نحو النص، وبالتالي تتبع مسار التسنين بأناة وروية"[4]، فـ ريفاتير يجعل المتلقي طرفا أساسيا في تحقيق ما سماه الوظيفة الأسلوبية؛ حيث إن الغاية الأساسية للإجراءات الأسلوبية هي أن "تمنع مفكك السنن من استخدام التفكيك الأدنى الذي يكفي للفهم وتقليص حرية الإدراك طوال عملية تفكيك السنن"[5].

وفي مقابل مبدإ "جاكبسون" القائم على التشديد على الرسالة لحسابها الخاص، تحدث ريفاتير عن تحفيز الدليل، والرغبة في تقوية التعبير باختيار كلمات خاصة، قد تحمل أصواتا متماثلة، أو تنتمي إلى الأسر

(1) نفسه، ص57.

(2) كوهن، النظرية الشعرية، ص385.

(3) ميشال ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1999، مقدمة المترجم، ص11.

(4) نفسه، ص11.

(5) نفسه، ص71.

الدلالية نفسها[1]، وهذه الكلمات ذات الأصوات أو الـدلالات المتماثلـة هي ما عناه "جاكبسون" عندما تحدث عن مفهوم التوازي والإسقاط.

وهكذا يتساند الانزياح و التوازي في توليد الإيحـاء؛ حيـث "يميـل المرجع... إلى أن يصبح تعبيريا بـشكل خـالص [حـين] تتوقـف الوظيفـة المرجعية، وتسود الوظيفة الأسلوبية"[2].

ويمكننا بعد هذا الاستعراض أن نستخلص أهم العناصـر المحـدّدة للوظيفة الجمالية، كما وردت في مختلف الاتجاهات الأسلوبية التي تناولت لغـة الـشعر والأدب بالدراسـة والتحليـل؛ وهـذه المعـالم هـي الانزيـاح، والتوازي، والإيحاء، وسنتناولها فيما يأتي.

---

(1) نفسه، ص75.

(2) نفسه، ص79.

الفصل الثاني

عناصر الوظيفة الجمالية عند الأسلوبيين

الفصل الثاني

عناصر الوظيفة الجمالية عند الأسلوبيين

أولا: الانزياح

يرى بعض الدارسين أن ليوسبتزر هو الذي جاء بمصطلح الانزياح، حيث لفت انتباهه عند قراءته للروايات الفرنسية الحديثة تلك التعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام العام[1]، غير أن هذه الظاهرة لم تستوقف سبيتزر وحده فـ ثورن لاحظ أيضا - عند تحليله لقصائد الشعر- أن الملمح الأكثر لفتا للنظر فيها هو الأبنية غير النحوية[2]، واستخلص ثورن أن الإيراد غير العادي، أو المغاير للنمط المتصور للغة هو ما يميز لغة الأدب، ولغة الشعر خاصة[3].

وهكذا غدا الانزياح دعامة نظرية لعدد من المدارس، برغم ما بينها من اختلاف من حيث المنطلقات والمناهج .

غير أن الانزياح لم يكد يستقر في مصطلحه وحتى في مفهومه لدى الباحثين؛ فمن حيث المصطلح، أحصى المسدي من الألفاظ التي قصد بها أصحابها التعبير عن الظاهرة اثنتي عشرة لفظة، من قبيل التجاوز، والانحراف، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والشناعة،

---

(1) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص30.

(2) راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص493.

(3) نفسه، ص494.

والانتهاك، وخرق السنن، واللحن، والعصيان، وغيرها[1]، وهذا التعدد ليس ناتجا عن مشكلات الترجمة بقدر ما هو تعدد في المصطلحات المستعملة من قبل المنظرين الغربيين أنفسهم، كما أن ما أورده المسدي لا يمثل جميع ما ذكر بهذا الشأن، فـ"جاكبسون" مثلا جاء بمصطلح آخر هو خيبة الانتظار، يقول صلاح فضل: "ومن الطريف أن يلاحظ بعض النقاد الغربيين أيضا تعدد الكلمات التي تشير إلى نفس هذا الإجراء، بدءا من بول فاليري الذي كان يفضل كلمة يمكن ترجمتها بأنها تجاوز، وبالي الذي استخدم كلمة خطأ في المعنى ذاته، كما أن سبيتزر الأسلوبي الألماني هو الذي فضل كلمة انحراف ووظفها إلى أقصى مدى، وآثر ثيري كلمة أخرى هي كسر، واستخدم "جون كوهن" ما يقابل في العربية الانتهاك، وبارت يجعلها فضيحة، و"تودوروف" يصل بها إلى شذوذ، وأراجون يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها جنونا"[2].

وهذه المصطلحات المتعددة إذا كانت لها من دلالة، فهي دلالتها على قدر الاستهواء والإغراء الذي مارسته الظاهرة على الباحثين، بحيث أثبتت جدارتها وعدم إمكان تجاهلها.

ويتفق الباحثون على الأثر الجمالي لظاهرة الانزياح، وإن اختلفوا في تعليله، وقد ذكرنا أن الجدة والغرابة التي يحققها الانزياح هي مبدأ جمالي له أبعاد سيكولوجية هامة، ويرى "جون كوهن" أن الانزياح - ويسميه المجاوزة - له هدفه الخاص، وهو فك بناء اللغة، ورفض الوظيفة الاتصالية لها، والتحويل النوعي للمعنى الموصوف، من معنى تصوري إلى

(1) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص99، 100.

(2) فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص80.

معنى شعوري[1]، ولكن "جون كوهن" لم يسر في التعليل الجمالي للانزياح إلى نهايته، فهو لم يزد على أن جعل الانزياح الشعري خرقا للغة النثر وفق منهجه الذي اتبعه، حيث درس الشعر من منطلق كونه معارضا للنثر.

وحاول عدد من علماء الأسلوب تصنيف أشكال الانزياح، وأشهر تصنيف لها ـ تبعا للمنظور اللساني ـ هو التصنيف الذي قسمت بموجبه إلى انزياحات صوتية وتركيبية ودلالية، غير أن هناك صعوبة في وضع حدود دقيقة بين هذه المستويات؛ لأنها تتقاطع في أغلب الأحيان فكثير من الأشكال النحوية، مثل تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات[2].

ويميز سابورتا بين انزياحات إيجابية؛ وهي الصور والملامح الأدبية التي تتضمن إضافات أو ملامح تكميلية، مثل القافية أو الجناس، وانزياحات سلبية؛ وهي تلك التي تتضمن أشكالا تنتهك قاعدة من القواعد النحوية والصرفية[3].

ويفرق ليفين بين انزياحات خارجية وأخرى داخلية؛ وهو يقصد بالانزياحات الداخلية، ما يكون كذلك بالنسبة إلى البنية اللغوية السائدة في نص ما[4]، أما ما لم يكن مدركا بالنظر إلى بنية النص بل إلى بنية اللغة، فهو يصنف ضمن الانزياحات الخارجية.

---

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص281.

(2) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص198.

(3) نفسه، ص35.

(4) نفسه، ص36.

أما "جون كوهن" فقد قابل بين لـونين مـن المجـاوزة أو الانزيـاح؛ مجاوزة بالزيادة، ومجاوزة بالنقص؛ فالمجاوزة بالزيادة عنده نوع من الانزياح المتمثل في الزيادة أو الإطناب الذي يميز اللغة الشعرية، وهو يرى أن النثر الأدبي يطبق هذه الوسيلة بدرجة من الشيوع[1].

إن ما سماه "كوهن" مجاوزة بالزيادة أو الإطناب، يمكـن أن نربطـه بما يقصده النحاة بـ عدم القائـدة وذلـك في حالـة وجـود جملـة لا تخبرنـا بجديد في الظاهر؛ كأن نقول: (السماء فوقنـا)، وقـد ذهـب "كـوهن" إلى أن الشعر مليء بمثل هذه العبارات، كأن نقول: (الأرض كروية).

ومن أنواع الانزياح التي نبه إليها "كوهن" واهـتم بهـا، مـا سمـاه اللاتوازي، ويقصد به عدم التناسب بين البنية الصوتية التي تحددها نهايـة البحر الشعري في العادة، والبنية الدلاليـة؛ حيـث لا تكـون نهايـة المعنـى مطابقة لنهاية البحر، أو التركيب الشعري، وهو يرى أن هـذا النـوع مـن الانزيـاح "يلعـب دورا مـساعدا في خدمـة البحـر أو القافيـة، وفي بعـض الحـالات يقـوم بـدور إلقـاء الـضوء علـى كلمـة... ومعارضـة التقـسيم العروضي بالتقسيم التركيبي، وانتهاك مبدإ المـوازاة مـن خـلال ذلـك"[2]، فالخطاب الشعري ـ والأدبـي عمومـا ـ يـسير في اتجـاه مخـالف للخطـاب النثري العادي؛ حيث يرتكز الثـاني علـى الوضـوح والاتـساق والترابـط المنسجم بـين أجـزاء الخطـاب، في حـين يعمـل الأول علـى خـرق هـذه القاعدة.

---

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص272.

(2) نفسه، ص245.

ويلاحظ أن أهم شكل انزياحي استرعى نظر الدارسين هو الانزياح التركيبي، وأهم تقنياته الحذف والزيادة وتغيير الرتب أو استبدالها، وتقنية الاستبدال هذه هي التي درسها البلاغيون القدماء تحت مسمى المجاز، والاستعارة أهم أنواعه[1].

وبناء على ذلك، قسم "جاكبسون" الانزياحات إلى انزياحات تركيبية، وأخرى استبدالية؛ الانزياحات التركيبية تتصل بالسلسلة الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانزياحات الاستبدالية تخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية؛ مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل المألوف[2]، وإن كان الفصل بين نوعي الانزياح التركيبي والاستبدالي ليس بالأمر الممكن في كل الأحوال.

بيد أن الانزياح الاستبدالي حظي باهتمام أكبر من قبل دارسي الأسلوب، فـ "كوهن" درس في هذا الباب ما سماه عدم الملاءمة أوالمنافرة، وهو يرى أن "أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشعر الأناسي بالأشياء"[3]، وهذا من أهم مداخل الاستعارة بنوعيها؛ استعارة المحسوس إلى المعنوي، واستعارة المعنوي إلى المحسوس، حيث ينطبق عدم الملاءمة على جزء واحد من وحدتي المعنى، أو طرفي الإسناد، ويكون أكثر ذلك من خلال عدم الملاءمة بين الصفة والموصوف، كما في قولنا: (عشب من

---

(1) ينظر: إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص188.

(2) هنداوي عبد الحميد، الإعجاز الصرفي في القرآن، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1423 هـ/ 2002م، ص17.

(3) كوهن، النظرية الشعرية، ص196.

زمرد أخضر)، أو قولنا: (صلاة زرقاء)، والذي يبتدعه الشاعر عندما يخلق استعارة مبتكرة ـ بحسب "كوهن" ـ إنما هو الوحدات وليس العلاقة، وابتكاره الشعري يكمن في أنه يجسد في شكل قديم جوهرا جديدا[1]، ولكننا ـ في الغالب ـ لا يمكن أن نفصل الوحدات نفسها عن الشكل بصفة عامة؛ فالوحدات والعلاقات هي كلها ما يكون الشكل، وليس الوحدات فحسب.

ومما زاد في ترسيخ الانزياح مبدأ ومفهوما، ما جاءت به المدرسة التوليدية التحويلية من مبادئ تقوم على التمييز في الجملة بين ظاهر وباطن، أو بين البنية السطحية والبنية العميقة بإصطلاح التحويليين؛ حيث تمثل البنية العميقة "الصورة المثالية الكاملة للجملة كما تحددها شرائط الصحة النحوية، ولا تظهر هذه البنية ولا يلفظ بها، وإنما هي تكوين تقديري يحمل معنى الجملة وصورتها المثالية من الناحية التركيبية والدلالية، أما البنية الظاهرة أو السطحية، فهي الصورة الفعلية المحسوسة للجملة، وهي محولة عن البنية العميقة"[2].

وبناء على هذا المبدإ فسرت النظرية التوليدية اللغة الأدبية بأنها انزياح، وجاءت بمصطلح (غير قاعدي) مرادفا لمصطلح الانزياح، كما وظفت مصطلحات ومبادئ تحويلية من قبيل الصحة وعدم الصحة في فهم التعارض بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية.

وإذا كان بعض الأسوبيين كـ أوهمان تحدثوا عن "معنى واحد، تقدم من خلاله اختيارات مختلفة للتحويل التركيبي، وكأن هذه

---

(1) نفسه، ص67.

(2) راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص488.

الاختيارات ذات دلالة لا تتغير، أو كأنها تعبيرات مختلفة عن المضمون نفسه[1] فإن الأمر ليس بهذه البساطة، إذ كيف يمكن أن تتغير الاختيارات الأسلوبية، ولا تتغير الدلالة؟ ولعل محاولة هوكيت التفريق بين التعبيرات الأسلوبية المتماثلة يبدو أقرب إلى القبول؛ فهو يذهب إلى أن أي تعبيرين في لغة واحدة ينقلان معلومات متماثلة تقريبا، ويتميزان في التركيب اللغوي، يعدان مختلفين أسلوبيا[2]؛ ومعنى ذلك في النحو التوليدي كما يقول شبلنر: "أن الجملتين تتمايزان أسلوبيا حينما تنحرف كل منهما عن الأخرى في التركيب السطحي، وإن كانتا تتشابهان في التركيب العميق[3]، فبين الجملتين تشابه فحسب، وليس بينهما تماثل تام.

على أن القول بأن الأسلوب هو انزياح عن معيار محدد تترتب عليه ضرورة البحث عن هذا المعيار وطبيعته وخصائصه، وإن كان هذا التحديد يخضع بلا شك للمفاهيم المختلفة التي أعطيت للأسلوب ذاته؛ فالذين يرون في الأسلوب خروجا عن القاعدة اللغوية، يعودون إلى "ما هو موجود في اللغة فعلا، كي يقابلوا التراكيب اللغوية الطبيعية والأساسية بخصائص اللغة الفنية[4]، و"جون كوهن" الذي جعل اللغة الأدبية والشعرية انتهاكا ونقضا لقانون النثر، يجعل لغة النثر هي المعيار الذي يقاس إليه الانزياح.

أما ميشال ريفاتير فإنه أراد أن يتخلص من المشكلات التي تواجه تحديد المعيار، والانتقادات التي ووجه بها، بعد عدم الاتفاق على ما

---

(1) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص41.

(2) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص42.

(3) نفسه، ص42.

(4) سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص61.

يمكن أن يتخذ معيارا، أو قاعدة صالحة لأن يقاس الانزياح إليها، فكان أن استبدل السياق بالمعيار، وهو لا ينكر وجود معيار أصلا، ولكنه "يرى أن اللغة الأدبية بإجراءاتها الأسلوبية، قادرة على خلق سياقات خاصة؛ أي معايير ظرفية وخرقها في نفس الوقت"[1]، وهنا يصبح السياق نفسه قاعدة لقياس الانزياح.

كما جاء ريفاتير لتدعيم رأيه بفكرة القارئ النموذجي، الذي "يمتلك كسياق خلفية ملموسة دائمة"[2]، ويقاس الانزياح في هذه الحالة على ردود أفعال هذا القارئ النموذجي ذي الخلفية المعرفية المتغيرة، وبذلك نتجنب محاكمة اللغة الأدبية غير الثابتة إلى معيار ثابت محدد.

ومع ذلك ووجهت نظرية الانزياح ببعض النقد الذي لم يبطل جدواها، ولكنه لفت النظر إلى مواضع قصورها.

ومن أهم ما وجه إلى نظرية الانزياح من نقد، أن الانزياح ليس ملازما لجميع النصوص والأساليب، إذ يمكن أن تكون هناك نصوص من دون انزياح[3]، بل إن الانزياح ـ في حالة تحققه ـ ليس بالضرورة خاصية أسلوبية، فـ "لا يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة"[4]، كما أن الانزياح لا يمكن أن يعم النص جميعه، فهو لا بد أن يكون في مواضع محددة،

وأمر آخر، هو أن فكرة الانزياح "مجرد فكرة سالبة، فالقول بأن نصا ما يتضمن انحرافا في مقابل هذه القاعدة أو تلك، يترك الخصائص

---

(1) ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، مقدمة المترجم، ص10.

(2) نفسه، ص54.

(3) كوهن، النظرية الشعرية، ص255.

(4) نفسه ص280.

الأسلوبية والتقييمية للنص بدون تقييم[1].

وقد حاولت فرضية ريفاتير حول السياق والقارئ النموذجي الحد من بعض هذه الانتقادات السالفة، ودافع كوهن عن فرضية الانزياح، عندما ربط بينه وبين الذيوع الشعري، حيث إن الأبيات الشعرية الذائعة، هي الأبيات المتضمنة أكبر قدر من المجاوزة أو الانزياح[2].

ومع ذلك لا يمكن ادعاء حتمية الانزياح للعمل الشعري والأدبي عموما، وهو لا يكفي لتفسير الظاهرة الأدبية من الناحية الجمالية، ولا يعدو أن يكون ملمحا من ملامح أدبية النصوص، وإذا كان ثابتا وجود نصوص أدبية دون انزياحات، فمعنى هذا أن الانزياح ليس هو المدخل الأنسب لدراسة أساليب هذه النصوص على الأقل، أما القول بسلبية فكرة الانزياح وأنه مفهوم لا يمكن تحديده إلا بالمقارنة مع نمط أو معيار مفترض، فهو أمر لا محيص عنه ما دام استنتاج الخواص المميزة لأي موضوع لا يتسنى بملاحظة الموضوع نفسه دون أية مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى، كما يقول شبلنر[3].

وبعد كل هذا نجدنا مجبرين على الإقرار بحقيقتين تتصلان بمبدإ الانزياح:

أولاهما: أن الانزياح بأشكاله المختلفة ظاهرة تميز أكثر الأساليب الأدبية التي يتوخى منها التأثير الجمالي، ولا يمكن إنكار ما لهذه الظاهرة من أثر نفسي على المتلقي.

---

(1) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص43.

(2) كوهن، النظرية الشعرية، ص280.

(3) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص60.

وثانيتهما: أنه لا ينبغي أن نبالغ في شأن الانزياح، فليس هو الذي يصنع الأدب دوما، بل ينبغي أن يؤخذ السياق اللغوي وغير اللغوي في الحسبان دوما، حتى لا نقع في خطإ السرياليين الذين غَلَوا فعدّوا كل انزياح ـ مهما يكن شكله أو سياقه ـ عاملا فنيا وجماليا، حتى انتهى بهم الأمر إلى سذاجة العفوية، بل إلى فوضى العشوائية.(*)

ثانيا: التوازي

يعد التوازي من بين أهم مقومات الأدبية عند علماء الأسلوب ومنظريه، إذ لا يقل أهمية عن مبدإ الانزياح.

والحديث عن التوازي يعود بنا إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال وركزوا عليها في تفسير الظاهرة الجمالية، وأهمها على الإطلاق مبدأ التناسب، أو الوحدة في التنوع، وقد حافظ هذا المبدأ على حضوره عند دارسي الأسلوب والأدب، حيث لاحظ هؤلاء أن العناصر اللغوية في النصوص الأدبية تتشكل وفق علاقات شتى هي قوام الأسلوب، يقول شبلنر: "من الواضح أن الأسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال، وهما الانسجام والاختلاف"[1].

وبمثل ما تعددت المصطلحات وتنوعت لتدل على ظاهرة واحدة عامة هي الانزياح، تنوعت المصطلحات الدائرة في فلك التناسب أيضا، من قبيل الإيقاع، والتكرار، والموازنات، والتوازي، وغيرها، فـ "جون

(*) يمكن الاستدلال على هذا بقول بريتون: "أقوى الصور بالنسبة إلى هي تلك التي تقدم أكبر قدر من العشوائية" ينظر: كوهن، النظرية الشعرية، ص225.

(1) شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص117.

كوهن" اعتبر الموازنات مع الوزن أحد مستويي بنية اللغة الشعرية، ويوري لوتمان جعل التكرار أحد ركني البنية الشعرية والبنية الفنية كلها[1].

غير أن المصطلح الذي نال مكانة خاصة بين الأسلوبيين هو مصطلح التوازي الذي جاء به "جاكبسون"، وقصد به "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة"[2]، ويعرفه إيفانوكس بأنه: "شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي"[3].

لقد رأى "جاكبسون" في التوازي عنصرا مركزيا في تكوين الرسالة الشعرية، وأكد على هذا المبدإ، بعد تحليل مئات من القصائد في خمس عشرة لغة مختلفة، فتوصل إلى أن التوازي ليس ظاهرة بلاغية خارجية، وإنما هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كل دلالات النص[4].

ولكن التوازي لا يعني تكرار عناصر متساوية، أو متشابهة فحسب، وإنما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا؛ حيث تحكمه المشابهة وعدم المشابهة والترادف والتخالف"[5]، فالأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة، والتراكيب ذات العناصر النحوية المتشابهة أو المتعاكسة، كلها يمكن أن

---

(1) العمري محمد، الموازنات لصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2001، هامش، ص12.

(2) الشيخ، البديع والتوازي، ص07.

(3) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص201.

(4) نفسه، ص53.

(5) نفسه، ص53.

تشكل مظاهر للتوازي بأنواعه.

ومما لا شك فيه أن التوازي هو أحد أوجه الانزياح الذي يتوخى فيه شكل خاص للنص، يبتعد من خلاله عن الشكل التواصلي العادي، ابتغاء الشكل الفني الجمالي، وقد لاحظ ليفين أن أهلية الشعر للبقاء في الذاكرة بكلماته نفسها، والوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمضمون، إنما تتحقق عن طريق التوازي، أو ما سماه التزاوج[1].

ومن أهم الظواهر المجسدة للتوازي ـ لا سيما في مظهره الصوتي ـ ظاهرة التكرار الذي هو أخص من التوازي، بالنظر إلى أنه "يتطلب التماثل فقط"[2] ويركز على العناصر المتشابهة، سواء كانت صوتية أم دلالية، وقد انتبه عدد من دارسي الأسلوب إلى أهمية التكرار في التشكيل الأدبي والشعري بالخصوص؛ إذ الشعر يقوم على أساس من تماثل البنى الصوتية والتركيبية، ويعتمد على التكرار بشكل لافت، يقول "جون كوهن": "لا شيء يظهر الطبيعة اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشعر، أفضل من ظاهرة التكرار، الذي هو محظور بشدة في النثر... شائع في الشعر"[3].

ومن بين أهم مظاهر التكرار: الوزن والقافية والجناس والسجع وغير ذلك من الظواهر التي قد تكون صوتية خالصة، أو صوتية دلالية معا، ينتج عنها الإيقاع من حيث إنه: "الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النغمية"[4]، والوزن والقافية ينفردان من بين مظاهر التكرار الأخرى بأنهما قوام

---

(1) نفسه، ص226.

(2) الشيخ، البديع والتوازي، ص18.

(3) كوهن، النظرية الشعرية، ص456.

(4) الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص63.

الشعر، ويعزو "كوهن" ذلك إلى أنهما يعملان على "تأكيد الدورة الصوتية التي هي جوهر الشعر"[1]؛ حيث إن الانتظام الصوتي هو أهم ما يميز الشعر عن النثر، ولذلك كان الوزن هو الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا كما يقول "كوهن"[2].

ويتناول "كوهن" مسألة ما يسمى قصيدة النثر، فيرى أنها ولكونها لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر- أي الوزن والقافية - تبدو دائما كالشعر الأبتر"[3]، ويستدل على ذلك بندرة هذه القصيدة النثرية، فرغم نجاحها ظلت في الأدب ظاهرة استثنائية[4].

أما الأثر الجمالي للوزن والقافية، فيرد إلى ذلك التزيين الصوتي القادر على إحداث تأثير جمالي خالص[5] كما قال "كوهن"، ولكن رد كل مزية الوزن الشعري إلى الجانب الموسيقي الخالص، لا يبدو مقنعا، فهل يمكن فصل الجانب الصوتي عن المعنى والمضمون؟ هنا يستدرك "كوهن" بأن القيمة الموسيقية لا تمثل وظيفة الوزن الوحيدة، ولا حتى أكثر وظائفه أهمية[6]؛ ذلك أن "الوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل من سياق المعنى"[7]، وكأن المحتوى الذي يساق موزونا مختلف عن ذلك الذي يؤدى مجردا من الوزن.

---

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص244.

(2) نفسه، ص74.

(3) نفسه، ص74.

(4) نفسه، ص74.

(5) نفسه، ص51.

(6) نفسه، ص52.

(7) نفسه، ص55.

أما القافية فيعلل هوبكنز جماليتها بما يمكن أن نتصوره نوعا من الجناس؛ حيث يتشابه أو يتطابق الصوت، ويختلف المعنى[1].

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن التوازي، يعد مقوما آخر من المقومات الجمالية عند دارسي الأسلوب، إنه نتيجة من نتائج الانزياح وشكل من أشكاله، وهو- وإن تعددت مظاهره - يبقى متعلقا بأي عنصر أو بنية أمكن أن يوجد لها نظير مشابه أو مخالف في النص، وهو أكثر حضورا وتحققا في الشعر، بل إن مفهوم الشعر نفسه ينبني على أساس من مبدإ التوازي والتناسب، ممثلا في عنصري الوزن والقافية، وهما أجلى ما يتجلى فيه هذا المبدأ.

ثالثا: الإيحاء

الإيحاء مقوم آخر هام من مقومات الجمال الفني للأساليب الأدبية، وهو لا ينفصل عن المقومين اللذين سبق الحديث عنهما؛ فمن جهة، يعد الإيحاء أحد أهم أغراض الانزياح؛ من حيث إن كل انزياح إنما يهدف إلى الانتقال من مستوى اللغة الإشاري إلى المستوى الإيحائي، ومن جهة أخرى تساهم أشكال التناسب المختلفة في توليد الإيحاء.

ويعرف المسدي سمة الإيحاء بأنها "حضور دلالة في الكلام ليس في عناصره ما يرتبط بها مباشرة"[2]، فالإيحاء بهذا المعنى تعبير غير مباشر، أو معنى ضمني، يستشف من ثنايا النص؛ ذلك أن "اللغة لا تعيّن فقط أو

---

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص361.

(2) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص174.

تشير، وإنما هي توحي أيضا، وتمدنا بقيم مكملة للدلالة المباشرة[1]، وهذه الخاصية هي السر في الطابع الجمالي للأدب برأي بعض الدارسين، كـ جوهانسن الذي يرى أن من الممكن الحديث عن الدليل الجمالي أو الأدبي، بوصفه مكافئا للدليل الإيحائي، فهو يطابق بين الدليل اللغوي، والدليل الجمالي الأدب[2].

كما أن هناك اتجاها هاما يرى أصحابه أن المدخل المناسب لدراسة لغة الأدب هو ظلال المعنى، أو الإيحاء، وحجتهم في ذلك أن "العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد في المعاني والعلاقات"[3]، وهذا يقتضي عدم الاقتصار على الدلالات المعبر عنها مباشرة فحسب، بل مراعاة تلك الإيحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات، وإذا كان الأسلوبيون قد تساءلوا عن كنه الحدث الأدبي هل يكمن "فيما يعبر عنه الأثر، أم فيما يوحي به دون أن يعبر"[4]، فإنهم يتفقون على الاعتراف بقيمة الإيحاء وحضوره الدائم في الأساليب الأدبية، هذا على الرغم من استعصاء ظواهره على الدراسة أحيانا وفق المنهج الأسلوبي الذي يتوسل باللغة، ويرتكز على وحداتها ذات الدلالة المباشرة، واستنادا إلى هذا، وجد تقسيم الدلالة المتعارف عند علماء اللغة والأسلوب إلى دلالة المطابقة أو التعيين، ودلالة الإيحاء.

---

(1) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص62.

(2) نفسه، ص65-67.

(3) وارين وويليك، نظرية الأدب، ص29.

(4) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص125.

إن الإيحاء ـ كما ذكرنا ـ ينتج عادة عن الانزياح، حيث تنشأ علاقات جديدة بين المفردات ليست مطروقة أو شائعة، وإنما هي علاقة جديدة أصيلة، هي المولدة للصورة ذات الطابع الجمالي[1]، ويشرح "جون كوهن" آلية الإيحاء الذي يأخذ مكان الإشارة بعد عملية الانزياح، في الوقت الذي تبقى فيه الرسالة قابلة للفهم، لكن هذه القابلية للفهم لم تعد على نفس النمط الذي كان، والسبب في ذلك أن الدال(س1) يرسلنا إلى مدلول آخر(س2)، يأخذ مكان المدلول الأول (س1)، مع أن المدلولين (س1) و(س2) لهما مرجع واحد، أو دال واحد، ولكن دالا واحدا لا يمكنه استدعاء مدلولين يقصي أحدهما الآخر، وهنا تقطع علاقة الدال بالمدلول، لتبدل بالإيحاء[2]، ولذلك يربط "كوهن" الوظيفة الإيحائية بالشعر، بينما ينسب إلى النثر وظيفة إدراكية[3].

بيد أن أشكال الإيحاء تتعدد، فقد يكون إيحاء ذا طابع صوتي، وقد يرجع إلى استعمال مفردات خاصة في سياقات بعينها، وقد يعود إلى التركيب من خلال إحداث انزياح في العلاقة التركيبية بين الكلمات، بالحذف أو الزيادة أو التقديم والتأخير، أو بإحداث علاقة ترابط بين كلمتين تبدوان غير متلائمتين، وهذا الشكل الأخير هو الذي تنشأ وفقه الاستعارة.

وبالنسبة إلى الإيحاء الصوتي، نجد إشارة إليه من قبل دوسوسير حينما تحدث عن الترابط بين بعض الكلمات في الذهن، ترابط يقوم على

---

(1) ينظر: إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص203.

(2) كوهن، النظرية الشعرية، ص234، وينظر ص246.

(3) نفسه، ص228.

تشابه المدلولات، أو على تشابه الصور السمعية أو الأصوات[1]؛ فتشابه الصور السمعية نوع من الإيحاء الصوتي الذي ينتج من تشابه أصوات الدوال، ويؤدي إلى أن يستدعي الذهن مجموعها مادامت مترابطة، ومن بين ما حدّده الأسلوبيون لأنفسهم غرضا ينبغي الاهتمام به، إبراز "دور هذه القيم الصوتية في تصوير الانفعالات الإنسانية على نحو إيحائي"[2].

ويعد الوزن أحد العناصر الصوتية المساهمة في الإيحاء، فهذا العنصر الذي ذكرنا سابقا أنه أحد أهم ظواهر التناسب والتوازي، لا يمكن تجاهل دوره الإيحائي، لا سيما وأنه جزء من المعنى الشعري لا ينفصل عنه، ولا يقل دوره في تحقيق الإيحاء عن أهميته في تحقيق التناسب.

ومع الوزن عناصر أخرى تهدف إلى الإيحاء الصوتي، "فالحدة والمدة والشدة وتفاوت التكرار"[3] كلها عناصر صوتية ذات طابع إيحائي واضح، "فالحدة قد تعلو وقد تنخفض، والمدة قد تطول وقد تقصر، والشدة قد تقوى وقد تضعف، وتفاوت التكرار قد يعظم وقد يضؤل"[4]، كما أن التكرار الذي عددناه من مظاهر التناسب هو أيضا أحد أهم وسائل الإيحاء الصوتي.

إن هذه القيم الإيحائية للأصوات التي يحفل بها الأدب والشعر على وجه الخصوص، هي ما يجعل ترجمة الشعر أمراً متعذراً؛ لأن الشعر

---

(1) فردينان دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص152.

(2) قاسم، الاتجاه الأسلوبي، ص145.

(3) وارين وويليك، نظرية الأدب، ص206.

(4) نفسه، ص206.

يفقد خصائصه الإيحائية بفقدانه القيم الصوتية التي يكتسبها في اللغة الأصلية[1]، فالشعر ليس دلالة يمكن أن تنقل بطريقة آلية، بل هو دلالة لا يمكن أن تدرك غالبا إلا في القالب الصوتي الذي اختير لها، والذي أصبح جزءا منها، وأصبحت جزءا منه.

أما الإيحاء ذو الطبيعة التركيبية، فهو ينتج أيضا عن أشكال الانزياح التي تمس هذا المستوى، عندما يحدث نوع من كسر الأنماط النحوية المقررة، بما يجعلها غير نحوية، أو غير قاعدية بمصطلح النحو التوليدي، وعدم نحويتها لا يتأتى من انعدام البنية التركيبية، وإنما من كونها ذات بنية تركيبية تختلف عن تلك التي تكون عليها الجمل الكاملة التكوين[2].

وإذا كان علماء الأسلوب تحدثوا عن انزياح تركيبي وآخر استبدالي فإنه يصعب ـ بخصوص الإيحاء ـ التمييز بين ما يرجع منه إلى المحور التركيبي وما يرجع إلى المحور الاستبدالي، فإذا تحدثنا عما سماه "كوهن" المنافرة، التي تتجلى مثلا في عدم المطابقة بين النعت وخصائص الشيء المنعوت كاستعمال تركيب (الموت الشاحب) مثلا، فإننا نكون إزاء صورة استعارية أيضا.

والحق أن الاستعارة شغلت حيزا غير يسير من أعمال المنظرين وعلماء الأسلوب، لا سيما ما تعلق من هذه الأعمال بمبدإ الإيحاء.

---

(1) قاسم، الاتجاه الأسلوبي، ص164.

(2) راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص490.

ويرى بول ريكور أن الاستعارة لا يمكن أن تختصر في استبدال بسيط لكلمة بأخرى، بل هي توتر بين الألفاظ يجعل الاستعارة حية[1]، ويترتب على هذا ضرورة أن يهتم في دراسة الاستعارة بدلالة الجملة بجميع مكوناتها، بدل الاكتفاء بدلالة المفردة[2]، ويلتقي بول ريكور في هذا مع "جون كوهن" الذي رأى أن الاستعارة تقيم علاقات بين ألفاظ متنافرة تمنع من التأويل الحرفي، وغاية الشاعر من ذلك أن يثير فينا الصورة العاطفية للأشياء، ويكشف عن الوجه المثير للعالم[3]، وهذا هو الدور الإيحائي للاستعارة الذي يمثل عند بول ريكور فائض معنى وظيفته "انفتاح النص على عوالم جديدة وطرق جديدة للوجود في العالم ... لتبشر بطريقة وجود في العالم لم يتح تجريبها بعد"[4].

وآلية خلق فائض المعنى هذا هي عقد مقابلة بين المعنى الإشاري الإدراكي والمعنى الإيحائي، وهما معنيان لا يستطيعان أن يعيشا معا في وعي واحد، مادام الدال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا تقطع العلاقة بين الدال والفكرة، لتحل محلها العاطفة، أو الإيحاء[5]، وهذا يبين ضرورة الدلالة الإشارية في تقريبنا من الدلالة الإيحائية، يقول ريكور: "الدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى"[6].

---

(1) بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، (د ت)، ص93.

(2) نفسه، ص90.

(3) كوهن، النظرية الشعرية، ص246، 247.

(4) ريكور، نظرية التأويل، ص16.

(5) نفسه، ص246.

(6) نفسه، ص97.

وهناك ملمح يقرب من الإيحاء من حيث الدلالة، وهو لازم للاستعارة وسائر الصور، بل يرتبط بالأدبية في صميمها وجوهرها وهو التخييل، ويمكن عده من المفاهيم المقاربة للإيحاء وإن كنا نرى أن الإيحاء أوفى من حيث المفهوم والدلالة.

إن التخييل يتولد ـ بحسب إيفانكوس ـ "من تعاقد ضمني يؤجل فيه المرسل والمستقبل قواعد معينة من عالمهما المرجعي ويضعان في اللغة قواعد أخرى"[1]، وكأن إيفانكوس يشرح بطريقة أخرى ولكنها مشابهة، ما عرضناه آنفا من رأي "كوهن" و ريكور اللذين أبرزا أن العدول عن قواعد اللغة الإشارية إلى قواعد أخرى مغايرة هو ما يجعلها تخييلية أو إيحائية، وهذه الخاصية تجعل الأدب ـ كما يقول "تودوروف" ـ مستعصيا على امتحان الصدق فـ "لا هو بالحق ولا هو بالباطل... ولا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة"[2]، ذلك أنه تخيل، تؤجل فيه شروط الملاءمة في التعارض بين الحقيقي والزائف، وفي هذا المعنى يقول إيفانكوس: "الرسائل الأدبية والإشارة التي يستعان بها فيها ليست حقيقية ولا مزيفة، أو هي حقيقة في نطاق الحقيقة الشعرية"[3].

ولعل هذا ما جعل الاستعارة تتأبى على الترجمة؛ لأن الإيحاءات التي تنتج عنها، متصلة باللغة الأصلية، ومن طبيعة الإيحاء أنه غير محدد أو يستعصي على التحديد، والترجمة لا تنقل إلا ما هو واضح ومحدد، فإذا أريد تحديد الإيحاء بالترجمة، فقد روحه وفعاليته.

---

(1) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص96.

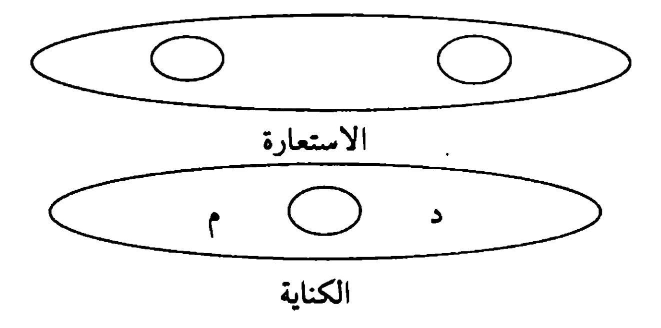
(2) تودوروف، الشعرية، ص35.

(3) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص105.

والطبيعة الانزياحية الإيحائية للاستعارة جعلت بعض الدارسين يربط أثرها الجمالي بدرجة الانزياح الذي تمثله، إذ تكون أكثر إثارة للانتباه بقدر ما يكون طرفاها متباعدين[1]؛ وسبب ذلك ـ فيما نقل مورو عن ريفيردي ـ أنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي وتحقيق الشعرية[2].

بيد أن الاستعارة ـ وإن تكن نالت أكثر اهتمام الدارسين ـ ليست الشكل الوحيد للإيحاء؛ فالكناية والمجاز المرسل لهما دور إيحائي لا يمكن إغفاله، وإن عدهما مورو أقل إثارة للانتباه ولفتا للنظر مقارنة بالاستعارة[3]، ولعل مرد ذلك إلى اختلاف العلاقة في كل منهما، فإن الاستعارة وما يتصل بها كالتمثيل والرمز، تقوم على علاقة المشابهة والتناسب بين الطرفين، بخلاف الكناية التي تعتمد على الترابط التجاوري، إذ تجمع بين طرفيها علاقة المجاورة[4].

وقد مثل مورو الاستعارة والكناية بالشكل الآتي :



---

(1) مورو، البلاغة، ص76.

(2) نفسه، ص76.

(3) نفسه، ص64.

(4) نفسه، ص20، وينظر: ص62 و 63.

ففي الاستعارة يكون التقاطع بين المدلول (م) والدال (د) بفضل صفة مشتركة، أما في الكناية فيكون التجاور داخل المجموعة نفسها[1]، ويمكن القول بأن إيحاء الاستعارة أقوى من إيحاء الكناية، بالنظر إلى ما في الاستعارة من عنصر الغرابة والمفاجأة "ففي حين تكون الصورة الاستعارية ... تمثيلا مفاجئا وغريبا عن السياق، فإن الصورة الكنائية لا تحشر أي تمثيل غريب على المتشاكلة الدلالية، وتبدو في غالب الأحوال مجرد رؤية مبسطة عن الواقع"[2].

ومن أشهر وسائل الإيحاء ومظاهره الغموض؛ إذ يتعمد مؤلف النص ألا يكون واضحا تمام الوضوح؛ لأن ذلك يقلل من حضور عنصر الإيحاء في النص، ولكنه يلمح أحيانا ولا يصرح ويُغمِض دون أن يوضح، وقد جعل بعض النقاد المحدثين خاصية الغموض سمة من سمات الأدب، يقول بول ريكور: "الأدب هو استخدام خطاب، يتم فيه تعيين أشياء متعددة في الوقت نفسه... فهو الاستخدام الوضعي والإنتاجي للغموض"[3].

وقد أولى أصحاب نظرية التلقي قضية الغموض اهتماما كبيرا، وأشاروا إلى الفراغات التي يتضمنها النص، والتي يكون على القارئ أن يملأها، ويبدو من حديثهم أن "ملء هذه الفراغات ... هو الهدف الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي أو القارىء في تفاعله مع النص"[4]، فهؤلاء النقاد يرون ضرورة اشتمال النص على فراغات تشكل لدى القارئ

---

(1) نفسه، ص59.

(2) نفسه، ص72.

(3) ريكور، نظرية التأويل، ص86.

(4) عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1417 هـ/ 1996م، ص23.

غموضا ما، وأن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبي الناجح، كما أنه يضفي أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له شعور بالمتعة[1]، يرجع إلى التجديد اللامتوقع الذي يلمسه القارئ في النص، وإلى إحساسه بأن له مشاركة إيجابية فيه، بالتأويل والتفسير لغموضه وإيحائه، يقول آيزر: "العمل الناجح للأدب ... يجب ألا يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإنه سيخسر اهتمام القارئ"[2].

بيد أن الغموض ليس شأنا يتوجه به إلى القارئ فحسب، بل هو أخص خصائص لغة الأدب، والشعر بالتحديد، فلغة الشعر "ينبغي أن تعامل على أنها غامضة بطبيعتها"[3]، ولذلك قد نجد الكاتب نفسه غير ذي معرفة منطقية بأبعاد ما يقول، لأن موضوع التواصل الشعري، نوع من الحدس الغامض[4]، والغموض - بناء على ذلك - ليس نتيجة تفكير لم يجد العبارة الملائمة، ولكنه منهج متعمد، لأنه هو الذي يشكل الشاعرية[5]، وهذا هو بالتحديد السبب الذي من أجله يستعصي الشعر على الترجمة أو التفسير إذ إن "نقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته"[6]، وإن "هذه العناصر التي لا تتجلى بطريقة صريحة لو اختفت [أو فسّرت] لتبخر معها المحتوى الشعوري"[7]، وقد عبر "كوهن" عن هذه الفكرة وهو يتحدث عن غموض شعر مالارميه حين ذكر أن فهمه لا يعني "إلباسه معنى يضعه

(1) نفسه، ص24.
(2) نفسه، ص24.
(3) كوهن، النظرية الشعرية، ص414.
(4) فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، (د ت)، ص19.
(5) كوهن، النظرية الشعرية، ص415.
(6) نفسه، ص414.
(7) فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص19.

في دائرة الضوء، فالضوء يقتله"[1].

فالغموض يبدو كما لو أنه سمة تطبع لغة الأدب وأسلوبه، يقصد إليه الأديب أو الشاعر، ما دام يريد أن يحافظ على الطابع الإيحائي لأسلوبه، ولكن الغموض لا يعني الإلغاز والتعمية التامة، لأن "الرسالة لابد أن تكون قابلة للفهم"[2]، وكل ما في الأمر أن هذا الفهم لم يعد على نفس النمط الذي كان في غير أسلوب الأدب ولغته، أي أنه ليس فهما جافا، بل هو فهم ثري بإيحاءات النص المختلفة.

ومن بين أهم وسائل الإيحاء أيضا، تعدد معاني النص، من خلال تعدد معاني الدال الواحد، وقد قصر بعض المنظرين مجال الأسلوبية على الأسلوب ذي المعنى المتعدد الاحتمالي[3]؛ إذ إن معنى النص ليس واحدا بالضرورة بل هو متعدد، وهو فوق ذلك ليس شيئا جوهريا يلبس لبوس اللفظ فحسب، بل يغدو هو واللفظ شيئا واحدا، وعلى ضوء هذا يمكن أن نفهم تشبيه رولان بارت النص بفص البصل، حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية[4]، وكذلك النص الأدبي من حيث تعدد معانيه واختلاف تأويلاته باختلاف متلقّيه، فما دام قراؤه مختلفون "فستكون التفسيرات والانطباعات أيضا مختلفة، على حسب خبراتهم وثقافتهم"[5].

---

(1) كوهن، النظرية الشعرية، ص415.

(2) نفسه، ص234.

(3) ينظر: درويش، دراسة الأسلوب، ص22، 23.

(4) قاسم، الاتجاه الأسلوبي، ص162.

(5) عيد رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1993م، ص172.

وهكذا يمكن القول إن الإيحاء من أخص خصائص الأسلوب الأدبي، وأنه أحد أبرز مقوماته الجمالية، وإذا كان الإيحاء بالأصل ذا غايات دلالية، فإن أشكاله وظواهره تتعدد؛ فقد يكون إيحاء بالأصوات، وقد يكون بالتراكيب وما يعتريها من تغيير وتصرف، وقد يكون بالصور المجازية، التي تمثل الاستعارة أشهرها وأوفاها بذلك، وإن الغموض أكثر مظاهر الإيحاء لفتا للانتباه، بما ينجر عنه من اشتراك وتعدد للمعاني، وانفتاح لدلالات النص، غير أن كل ذلك لا يكون بمعزل عن القارئ بما له من خلفيات وثقافة توجه فهمه وتأويله واستشعاره لهذه الإيحاءات، فالإيحاء لا يمكن عزله عن السياق بنوعيه؛ اللغوي وغير اللغوي، حيث ينبغي أن تراعى أطراف الخطاب وعناصره المختلفة.

وخلاصة القول أن الأسلوبية والشعرية والأدبية هي مصطلحات ذات منحى جمالي واضح من حيث إنها تهتم بالبحث في الاستعمال الفني للغة والتوظيف المقصود لتقنياتها بغية توليد الانطباع الجمالي، ويتجلى هذا أكثر في مفهوم الأسلوب الذي يرتبط بالاستحسان ويهتم بجمال العبارة وفنيتها، سواء عُدَّ اختيارا أم انزياحا أم إضافة.

وبناء على هذا نُظِرَ إلى الشعر على أنه المظهر المثالي للغة الأدب عند الأسلوبيين بما يجنح إليه من عدول وانزياح عن المستوى العادي للغة، أما مقومات الوظيفة الجمالية عند الأسلوبيين فتتلخص في الانزياح، والتوازي، والإيحاء.

قائمة المراجع

أولا: المراجع العربية

- بركة فاطمة الطبال ، النظرية الألسنية عند رومان "جاكبسون"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1413هـ/ 1993م.
- درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، (د ت).
- راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دت).
- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (د ت).
- رشيد أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب (د ت).
- رشيد عدنان ، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1405هـ/ 1985م.
- أبو الرضا سعد ، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م.
- الزيدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984م.
- الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، (د ت).

- السيد شفيع، المنهج الأسلوبي في النقد الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ت)
- الشايب أحمد ، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط12، القاهرة 1998م.
- الشيخ عبد الواحد حسن ، البديع والتوازي. مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة، 1419هـ/ 1999م،
- عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1417 هـ/ 1996م.
- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت (د ت) .
- فضل صلاح، بلاغة الخطاب، وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 1996م.
- قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن الإمارات، ط1، 1412هـ/ 1992م.
- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982.
- مصلوح سعد، الأسلوب، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1412هـ/ 1992م.
- هنداوي عبد الحميد، الإعجاز الصرفي في القرآن، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1423 هـ/ 2002م.

ثانيا: المراجع المترجمة

- أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1972.
- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د ت)
- بول ريكور، نظرية التأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، (د ت).
- بيير غيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي لبنان (د ت).
- تزفيتان "تودوروف"، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990.
- "جون كوهن"، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.
- جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات ، ط2، بيروت، 1981.
- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1992.
- فرانسوا مورو، البلاغة، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003 م.
- فردينان دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

- فيلي سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمد جمعة، دار الفكر ط1، دمشق 1424هـ/ 2003 م.
- ميشال ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

- Georges Mounin dictionnaire de la linguistique universitaire; France1993

